LAFARIUM

LA MIRADA INVISIBLE DEL ARTE

SEPTIEMBRE 2017

_Carlos La Rocca

El ruido. Necesitaba de su continuidad,

pero mi fobia al silencio no la callaba ni la televisión ni la música ya que no toleraba escuchar nada creado por humanos. Solo lo espontáneo y necesario. Como pueden ser pasos o golpes producidos con una mano. Me calmaban los sonidos y melodías (ruidos para el vulgo) de las cosas. Solo eso reprime mis ansias.

Una canilla que gotea irregularmente cuya arritmia (al memorizarla) me servía para componer bases rítmicas.

El depósito del inodoro que pierde (aunque cada tanto tenga que secar el piso porque desbordó). Los pasos que escucho provenir del piso de arriba. Sí, arriba. A pesar de que hace meses que está vacío.

El colectivo que anuncia su llegada con ese opaco y omnipresente aaaaaaaaahhhhh que emite el aire acondicionado y el silbido que hace al frenar cuando llega a la parada.

Carne.

Una moto frenando al dar rojo el semáforo. Más carne.

Decía que arriba no había nadie pero escucho pasos.

Y ya no hay nadie porque me comí a la inquilina cuyo departamento habitaba. Me la comí primero simbólicamente, riéndome en la cara de su pareja. Fue cuando me la crucé en el ascensor por primera vez e hicimos migas enseguida.

Ella y su pareja fueron la segunda vez que probé carne que no fuera de animal.

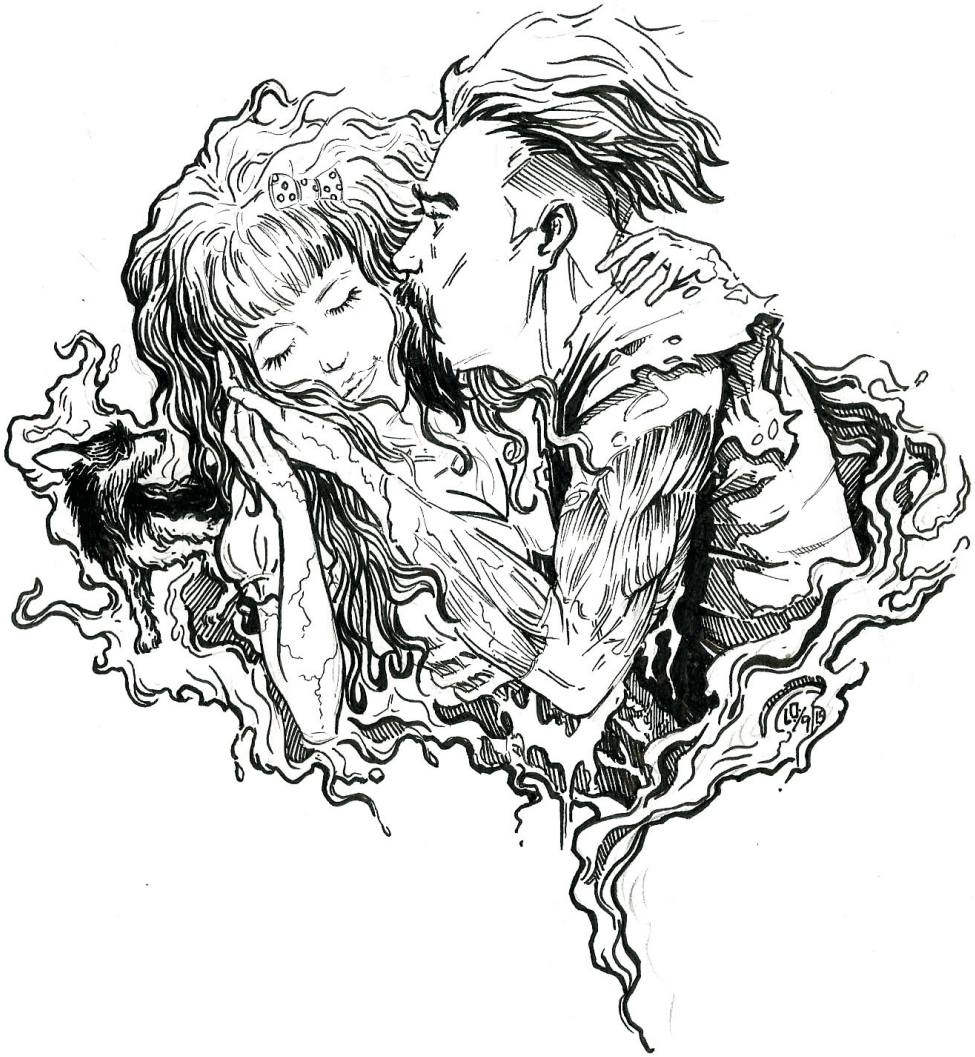
Cuando confirmé que las voces humanas son las que despiertan mi apetito.

Apetito domesticado si está presente el murmullo de las cosas.

Apetito que tengo muy a mi pesar y por eso no salgo de mi casa. Solo lo justo y necesario.

Las voces y el silencio absoluto son a lo que temo. Pero por eso también callo.

No querría tener que empezar a comerme.



_Lucas Orueta

Como una flor

marchita
por el paso del tiempo,
yace un cuerpo
tendido en el suelo

pero espasmos
y fuertes convulsiones
logran devolverlo,
de entre los muertos

con movimientos pétreos
(provocados por el rigor mortis)
comienza a arrastrarse
a través de los gritos,
del caos y el dolor

se arrastra
hasta que consigue
algo de fuerzas
y tambaleando,
de nuevo se levanta

pálido y frío
aunque el sol golpea
de lleno su rostro
camina en silencio, solo
y sin rumbo fijo

al igual que
un alma en pena
que todavía
no puede encontrar
su descanso,
su eterna paz

¡pero de pronto!

algo que circunda
en el aire
logra inflarle el pecho
y ensancharle
las venas

es el aroma del miedo
que desprende
en cada aliento
su presa,
y a toda velocidad
corre hacia ella

sin tener
un ápice de piedad
la arroja con violencia
en contra del suelo,
destrozándole la ropa
y desgarrando sus miembros.

El rostro se cubre de sangre
mientras que sus ojos,
se vuelven testigos
de la masacre.
Los dientes cortan vísceras
músculos y tendones,
mastica hasta llegar a los huesos
dejándolos expuestos.
Y devora ferozmente la carne
logrando calmar
su hambre

luego se aleja
despacio,
sin ninguna clase
de remordimientos
ni de penas

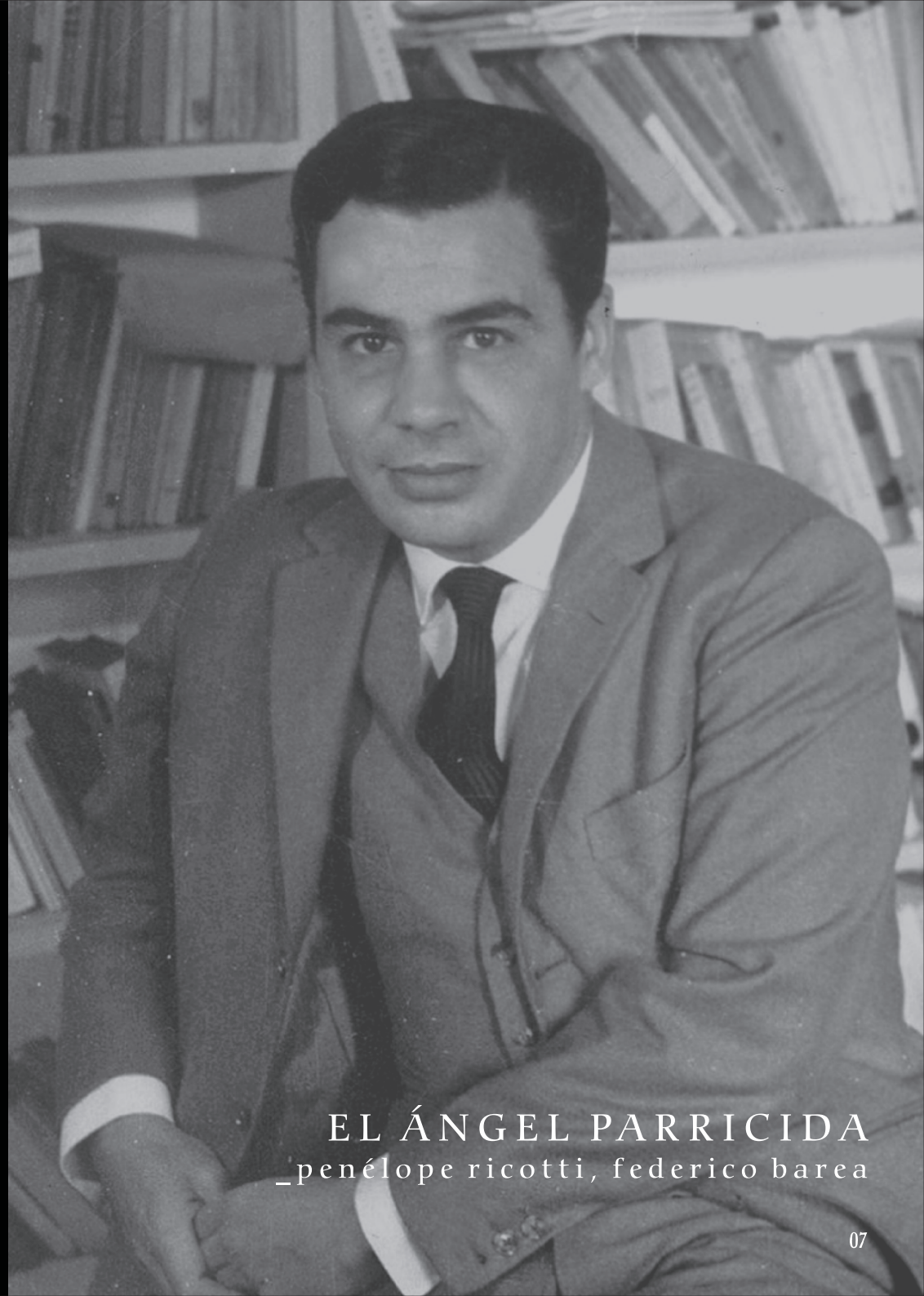
dejando a su paso
un camino
de huellas rojas

pues su corazón
ya esta muerto
como así también
los recuerdos,
de lo que alguna vez
llegó a ser.

_Carlos La Rocca

Héctor A. Murena, en el afán de no someterse al canon estético de su época, se condenó a sí mismo a un destierro precoz de la escena literaria. Él ya lo sabía: «La historia rechaza a quienes no se someten a ella» (Murena, 1954). A pesar de esto, Ricardo Piglia sostiene que no puede pensarse a Héctor A. Murena como un escritor marginal, debido a su cercanía con las más importantes figuras del canon de la literatura argentina. Sin embargo, Murena, incluso si trabajaba en medios hegemónicos, fue al mismo tiempo una figura limítrofe, en permanente fuga. Al igual que dentro de sus narraciones, existe en su vida una huida hacia adelante que signa su distanciamiento intelectual del grupo cuyo referentes terminarían siendo Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Victoria Ocampo.

El retrato confeccionado por sus colegas aporta datos sombríos sobre la figura de Murena. La escritora Martha Lynch, en consonancia con muchos de quienes lo conocieron, lo evoca como una persona desdichada. El autor venezolano Juan Liscano recuerda su visita al departamento de la calle San José al 900 de la Ciudad de Buenos Aires (donde actualmente existe una placa que lo homenajea), en el que Murena pasó gran parte de su vida: «El revoque de las paredes se caía carcomido por la humedad y los hongos, papeles por todas partes, libros amontonados, poquísimos objetos, ninguna foto y algunas reproducciones de cuadros cuyo contenido simbólico lo alimentaba». Liscano también cita una descripción de Murena en el *Corriere della Serra* que lo recuerda como un «personaje absurdo, casi fuera de nuestro tiempo, lunático y lunar, interesado en las ciencias esotéricas, dotado de una memoria prodigiosa y de extraordinaria cultura, por señales para otros inadvertidas



logra captar la realidad que lo circunda con extraordinaria exactitud» (Liscano, 1983).

Juan José Sebreli, en *Las señales de la memoria*, atribuye esta soledad intelectual en que quedó sumido Murena al fracaso del entrismo que el autor pretendía perpetrar en la revista Sur. Murena intentaba cometer una suerte de parricidio, una traición a *Sur*, al reclutar jóvenes para cambiar la orientación de la revista hacia lo que Sebreli denomina el *murenismo*. Los primeros parricidas para Murena habían sido los escritores americanos Edgar A. Poe, Walt Whitman y el Conde de Lautréamont, cuyas poéticas se independizaron de distintas maneras respecto del espíritu europeo. El americanismo de Murena tampoco era una vía al indigenismo, sino una apuesta a pensarse desde el lugar del desterrado, del apátrida, de quien sale de la lógica occidental.
En continuidad con el pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada (a quien dedica el ensayo La lección de los desposeídos, donde afirma que una poderosa corriente nacional afloró después de la primera guerra mundial, cuya realización más característica son las obras del propio Martínez Estrada junto a las de Borges, Leopoldo Marechal y Eduardo Mallea), Murena escribió el ensayo *El pecado original en América Latina*, con el cual logró adquirir cierta notoriedad en la escena intelectual. Allí reveló la ausencia de una concepción metafísica en la construcción del imaginario americano. El corolario de este proceso es la revista que dirigió en 1953, las ciento y una. revista de la realidad americana, que duró solo un número. En ella reunió, entre otros, a David Viñas, Martín Campos, Rodolfo Kusch, Carlos Correas, Juan José Sebreli, Alberto Girri y Adolfo Prieto; e incluyó en la publicación un anticipo de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti.

Aunque Murena siguió escribiendo en Sur por más de una década, fue sin el esplendor del comienzo. Junto a Rodolfo Wilcock, otro *outsider* del grupo *Sur*, en 1956 dirigió el ahora inhallable suplemento cultural del diario *Crítica*, donde coincidieron en una visión ácida sobre la cultura del momento. «El auge de Murena fue tan fulminante como fugaz. Pronto se perdió por extraños caminos, el budismo zen, el ocultismo, la filosofía irracionalista, donde ya no podíamos seguirlo» (Sebreli, 1987). A la sazón, la práctica sistemática de la injuria le significó un número cada vez mayor de detractores. En el Jockey Club porteño, David Viñas le tiró una jarra de agua en la cabeza y en las revistas de la década se publicaban cada vez más artículos con la intención de defenestrarlo. Rodolfo Walsh lo denomina, por ejemplo, «profesional de la angustia y empresario del Apocalipsis» (Walsh, 1956).

Pero de sus opositores, el más famoso fue Julio Cortázar, otro escritor en sus comienzos también satélite del grupo Sur. En 1948, compartieron un espacio en el último número de la revista *Verbum* (fue la primer publicación de Murena) y un año más tarde en el último número de la revista *Realidad*. Pero luego, si bien Murena elogió en Sur la reseña que Cortázar había escrito (también en Realidad) al *Adán Buenosayres* «una reseña valiente y lúcida», luego terminó por acusar a Rayuela de ser una imitación del libro de Marechal: «*Rayuela* es de algún modo *Adán Buenosayres* en París». En esas dos columnas de la revista *Cuadernos* de diciembre de 1963, Murena juzga negativamente el libro, entre otras cosas, por su «cándida insistencia en el argot porteño», paradójicamente uno de los grandes aciertos que signaron el éxito internacional de la novela. Esa reseña crítica también le valió ser desairado públicamente en la reunión del Pen de Nueva York por Carlos Fuentes.

En lo relativo a la política, estos autores también recorrieron trayectorias opuestas. Cortázar varió desde el antiperonismo de sus primeros cuentos hacia un izquierdismo políticamente correcto en consonancia con la revolución cubana de 1959, el existencialismo de Jean-Paul Sartre y la resistencia popular que se sucedía en esos años en Argentina. Mientras que Murena, que había partido del pensamiento latinoamericano, se replegó luego en ideas cada vez más conservadoras.

Pero no solo la relación con sus colegas sino también los rasgos expresionistas de su obra acentúan el mito del autor hipersensible. Teresita Frugoni de Fritzsche apunta al realismo psicológico en sus cuentos, lo vincula con Guy de Maupassant, Franz Kafka y Henry James. Es indudable también la presencia de Dostoyevski en la temática y el punto de vista. En la ficción mureniana, la mayoría de los personajes son seres taciturnos, con las mismas características con que se lo describe a él.

La circulación de sus textos fue lo suficientemente errática como para acompañar esa imagen. Héctor A. Murena publicó su volumen de relatos *Primer testamento* en Buenos Aires, en 1946, a los 23 años. Recién diez años después apareció *El centro del infierno*, de la editorial Sur, con ocho cuentos. Y, por último, en el año 1971, la editorial Tiempo Nuevo de Caracas en *El coronel de caballería* y otros cuentos compiló más historias. Entretanto, Murena desperdigó relatos por las revistas *Sur*, *Asomante* de Puerto Rico, *Cuadernos* de París y el diario *La Nación*.

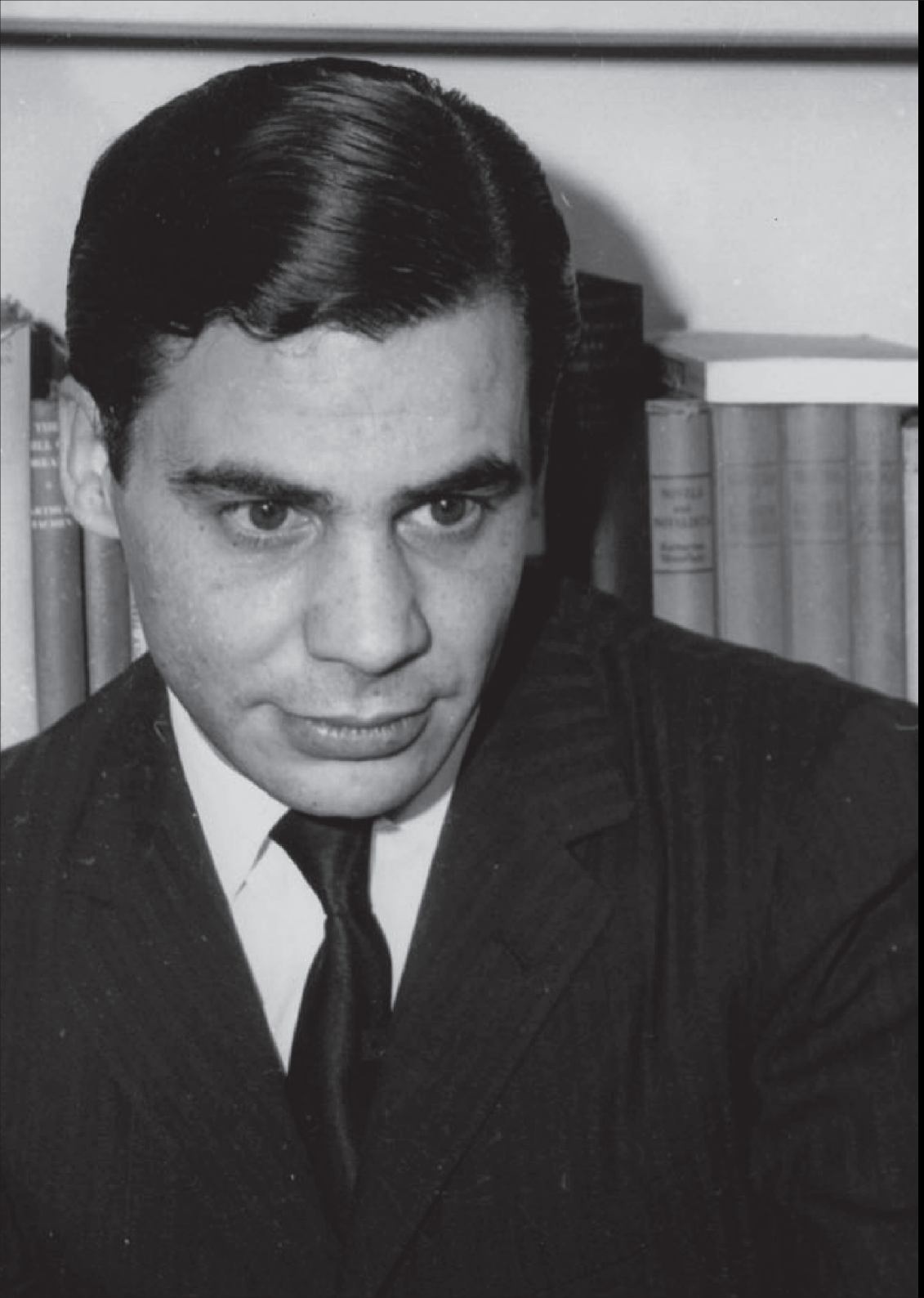
El centro del infierno salió a la luz en medio de sus dos primeras novelas, pertenecientes a la tríada *Historias de un día*, que tienen la forma de cuentos alargados donde la protagonista indiscutido es la ciudad de Buenos Aires. Se trata de tres grandes relatos concatenados, los cuales comparten personajes y transcurren el mismo día: *La fatalidad de los cuerpos* (1955), *Las leyes de la noche* (1958) y *Los herederos de la promesa* (1965). En ellos, un costumbrismo urbano posnaturalista fuerza los acontecimientos extraordinarios, de la mano de un narrador casi balzaciano que «se extiende con plasticidad y sencillez» (Jitrik, 1959). Murena retoma así, en sus primeras novelas y ficciones cortas, anécdotas porteñas al estilo de Roberto Arlt, pero las tiñe con una niebla metafísica que invade todo el escenario.

Así como su ensayística se fue disolviendo en un camino ciertamente anacrónico, algo similar le sucedió al resto de su obra. Al respecto explica

Christian Ferrer: «Las ideas de Murena se fueron volviendo ininteligibles, como les sucede a las verdades dichas por alcohólicos» (Ferrer, 2013). La trayectoria literaria de Murena se extiende del realismo a lo siglo XIX hasta los experimentos vanguardistas de sus últimas novelas. La inadecuación del lenguaje respecto del mundo no aparece directamente en el primer ciclo de novelas, pero constituye los cimientos del segundo: El sueño de la razón, conformado por *Epitalámica* (1969), *Polispuercón* (1970), *Caína muerte* (1971) y *Folisofía* (1976). Los títulos ampulosos del comienzo contrastan con los neologismos de estas últimas. La ironía, en esta segunda saga, funciona justamente a partir de la sobreactuación de los procesos de reflexión sobre el lenguaje. «Murena no ignora que es imposible nombrar las cosas por primera vez. Tanto más si no hay, en sentido estricto, "cosas", sino una trama de figuras por las cuales el lenguaje da a ver el mundo que no está con él en relación de conjunción y homología» (Thonis, 1996).

Además de estas siete novelas y la prosa corta, Murena escribió siete libros de poesía, donde se observa la continuación de una misma lógica evanescente que culmina con el extraordinario poemario *El águila que desaparece*, último libro que publicó en vida. En su trayectoria poética, Murena se fue despojando cada vez más de la retórica hasta alcanzar un minimalismo a ultranza. Ángel Bonomini comenta, en un homenaje al autor preparado por la revista *Davar*, que en Murena «la poesía es escala anterior a la santidad» (Bonomini, 1976).
Esta temática religiosa es fuente inagotable para su literatura, al igual que algunas ideas filosóficas. Murena tradujo numerosas obras y dirigió la colección de filosofía alemana en la editorial Sur, en cuyos títulos ya podemos percibir la tensión entre lo sagrado y lo profano. De sus traducciones se destacan las de pensadores como Walter Benjamin, Max Horkheimer y Georg Jünger. En la lógica de Murena, la multiplicidad es lo opuesto a lo sagrado pero al mismo tiempo la forma de contactarlo. Por ejemplo, en el libro F. G. *Un bárbaro entre la belleza*, el mismo Murena comenta los poemas de su heterónimo Flavio Gómez. La sola existencia de un heterónimo pone sobre el tapete los problemas de la noción de autor. Asimismo, de las escasas entrevistas que concedió, en casi todas ellas era él mismo quien preguntaba y respondía. La idea del reportaje como género que favorece algún tipo de diversidad se muestra como mero artificio retórico, al igual que la idea de obra a través de la intertextualidad. El cuento «El sombrero de paja», de 1956, tiene el singular estatus de ser la escena elidida de *El juez*, la única obra de teatro que escribiera Murena, publicada tres años antes.

Murena presenta continuamente falsos opuestos, falsea la dialéctica. Todo es uno e indivisible y, por ende, vinculado con lo sagrado. Pero existe la imposibilidad de captar la naturaleza de esa conexión, porque ya ha sido dividida por el lenguaje. Una forma específica de gestión de la multiplicidad en Murena es el extranjerismo que tan caro le costó, por ejemplo, a través de los rasgos de orientalismo en nombres propios y experiencias culturales no occidentales y de tiempos remotos que narra. En sus relatos, los acontecimientos inauditos ingresan de forma tan natural a la acción que la descripción del cotidiano hiperrealista se vuelve ominosa. La paja es uno de los materiales que funciona a manera de portal entre dos mundos, puede ser entre el sueño y la vigilia como en «El sombrero de paja» o entre el mundo real y la



ficción paranoica, dualidad que presenta «Dos amigos». Estos cuentos sostienen en sus finales la ambigüedad del fantástico mediante un fuera de campo al que no accedemos. Todo sucede siempre en la habitación de al lado. Ese ramalazo que desnuda la fragilidad de lo que percibimos como realidad produce vértigo, porque cualquier cosa puede pasar de un momento a otro. La inversión está acechando las relaciones de poder más verticalistas, como la que hay entre un perro y su amo.

Así, quedan expuestas las limitaciones del propio narrador para nombrar el mundo, que presenta configuraciones nuevas e innombrables. Una metáfora que ilustra la desconfianza que tiene Murena sobre las palabras son las pértigas del cuento «La evolución del trabajo», una suerte de lanzas que se utilizan como instrumento pero en realidad su movimiento es un fin en sí mismo, no hay otro objetivo más allá. El acto de narrar multiplica la realidad, la delimita cada vez. Murena recurre entonces a *loops* del lenguaje, repeticiones que desembocan en un efecto irónico. El lenguaje de los desterrados, de los que fueron expulsados del paraíso, es distinto de aquel donde las palabras se cantaron por primera vez, puras.

La sierra, como la pértiga, como el lenguaje, son los instrumentos que tenemos pero sabemos que su uso no es gratuito, que las palabras no fueron hechas para nosotros. La única posibilidad de acceder a lo sagrado es, sin embargo, a través de las palabras, que encarnan lo profano. En «El centro del infierno» la multiplicidad de los panes y la proliferación de insectos en las plagas son otro símbolo de la potencia duplicadora de lo divino. En el cuento,

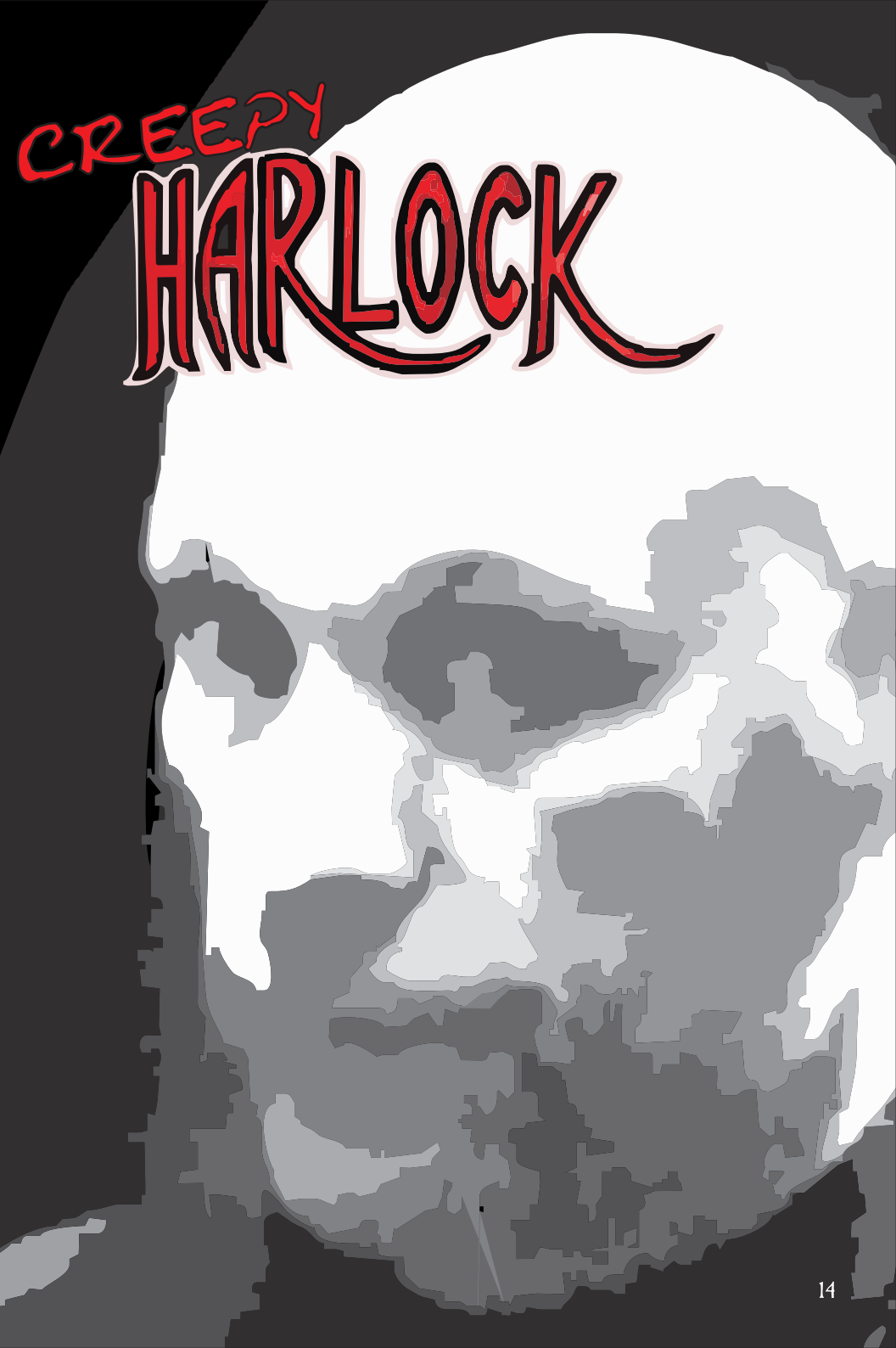
Judas «siente que es Dios, sin dejar de ser una hirviente cueva de ratas». Entre las series Jesús-Judas y hombre-perro se establece un cruce que produce las series: Jesús-hombre y Judas-perro, iluminadas por el narrador que dice que Judas sigue a Jesús «como un perro». En *Caína muerte* se lee que los hombres tal vez sean un invento de los perros, que necesitaban alguien a quien seguir y, en el ensayo *El perro que nos observó*, Murena llama la atención sobre la perra Laika. La primera vez que el hombre se vio a sí mismo desde fuera de la Tierra fue a través de la mirada de un perro. «Para poder iniciar la aventura sobrehumana de salir fuera de la tierra el hombre había necesitado apelar a lo subhumano». Ese es, según Murena, el gesto central del hombre actual, del *homo atomicus*, que se ve a sí mismo y se señala desde la perspectiva perruna.
De forma paralela, en su literatura, Murena sacrificó su pluma en lo abyecto para aspirar a lo sagrado. La velocidad de lo espiritual, del pensamiento, contrasta con la pesadez de lo físico y de las pulsiones. La presencia de animales en sus textos, sobre todo perros y caballos (es notable que también abundan en los de su esposa, Sara Gallardo), vuelve paradójicamente metafísica las historias donde intervienen.

Contra el ruido, Murena opuso potencia receptiva, al movimiento contrapuso la inmovilidad estoica. En sus consumos culturales prefería la música dodecafónica y se juegó por lo desagradable y lo escatológico. Raimundo Lida comenta que Murena le escribió en una carta: «El otro día pensaba en relatar un breve texto que se titularía *¿Por qué hemos llegado a escribir cosas tan innobles?*». Murena conocía la respuesta a su pregunta: era ese el camino a la santidad.

_Lucas Orueta

Peón 4 rey. Abrí la partida. Le habían tocado las negras, como era de esperar.

En este singular ajedrez copiaba mi juego, ya que yo había realizado el mismo movimiento. Su sonrisa sardónica mostraba la blancura del marfil de sus dientes. En sus inescrutables cuencos, donde reposaban dos ojos blancos, era imposible saber si alguna vez hubo vida. Jugábamos, palmo a palmo, cada movimiento. Comió varias de mis fichas y por cada una se oía un angustiante quejido. El alma del pobre anciano se estaba desgarrando. Observé a mi contrincante que, con aires de superioridad y maestría, movía las vetustas piezas. "Déjalo", le dije. El aire olía rancio a tabaco de puro y ron. "Debe cumplir con el pacto, el Barón Samedí así lo requiere". Le retruqué: "Fue un acto impulsivo en su ya lejana juventud". Detuvo su caballo levemente, levantó su cabeza y resopló. "¡Sabes bien que esta chance se la doy por honor a nuestra 'amistad'. Me lo debes y lo sabes. Nunca entiendo que es lo que te mueve a meterte en el medio de las cosas que están más allá de nosotros", me dijo. "Esa es mi misión", le respondí, intentando buscar una debilidad en el tablero que pudiera dar vuelta el resultado. "Eres como Legba, estás en medio, en la delgada línea de la vida y la muerte", replicó. Sonreí y asentí con la cabeza. El viejo gemía de terror, sabía que su última carta estaba en mis manos y que de perderla, Samedí cobraría con creces los engaños que le había hecho firmar para sellar el pacto: toda una eternidad de suplicios. Todo parecía



perdido. Ya en un rincón, la sombra de la copuda galera del Barón se alargaba sobre el cuerpo del anciano. De pronto recordé al *Calabrés* y su famoso Jaque Mate, el que el mismo me había enseñado tiempo atrás. Mis manos se movían solas impulsadas, tal vez, por su espíritu. "¡Jaque Mate!", grité. "Esa alma es mía", expresó, con un gutural y rabioso grito, el Barón. Súbitamente la sombra se desvaneció. Mi oponente retiró su capucha y extendió su mano. "Bien jugado, ya hace tantas centurias del Calabrés, que no lo recordaba. En fin... esta partida es tuya. Tenemos toda la eternidad", dijo y desapareció. El viejo me miró, agradecido. El portal celestial se abrió. Una diáfana sonrisa se instaló en su rostro: ya estaba en paz. Salí a la calle. Nueva Orleans siempre guarda estos ancestrales secretos. Los balcones del Barrio francés flanqueaban mis pasos. La luna iluminaba todo. Por una fracción de segundo me pareció escuchar una risa conocida, la de Marie Laveau. A lo lejos un melancólico jazz derretía lo que quedaba de la noche.

_Pablo Paz

_Pablo Paz

Retorno al bosque silencioso, con preocupaciones aún en mi corazón,

Las preocupaciones de mi corazón se escuchan en mis pasos ruidosos.

Inclinándome ante pinos ancianos, mi espíritu se purifica repentinamente,

Caminando senderos no hollados, mis pasos se tornan silenciosos.

El sol de la mañana brilla a en todo el bosque vacío,

Llega un chimango, me muestra el lugar para practicar *Qigong*.

Caminando libremente por el bosque, los pájaros ya no me temen,

Olvidado de mi mismo, sonriendo tranquilo, nuevamente soy un huésped de los bosques.

REGRESO AL BOSQUE

_bob curto

AQUELARRE, LA ISLA EN EL AIRE
DE VANESA O`TOOLE Y MARÍA FERNANDA BERTONATTI

_por pablo stanisci

Emprender la reseña de una obra siempre plantea un desafío. Encontrar el equilibrio entre la descripción y el análisis sin desnudar la trama suele conllevar un trabajo de precisión. Este desafío alcanza mayores niveles cuando no se trata de una obra auto conclusiva sino del tercer tomo de una saga. Frente a esta tarea nos encontramos cuando abordamos la obra *La Isla en el Aire*, de las autoras Vanesa O`Toole y María Fernanda Bertonatti, tercera entrega de *Aquelarre.* Publicada en 2017 por ellas mismas bajo el sello de la prolífica Editorial Thelema. Una tetralogía que continuará en la futura saga B*anshees*, también de cuatro tomos.

La Isla del Fuego, el primer tomo de la serie, hizo su irrupción en el mundo de la literatura fantástica nacional en el año 2012 y nos presentó las aventuras de un grupo de jóvenes que iniciaban su viaje de aprendizaje en el mundo de la magia. Una formación todavía inconclusa al día de hoy a través de cuatro islas representadas por cada uno de los elementos. Pero el asunto no acaba allí. A medida que el lector recorre las páginas descubre una cantidad inmensa de subtramas que alternan el tiempo presente de los adeptos, el año 1996, y el futuro en el año 2037, y que se entrelazan con la formación esotérica. Llegado este punto es válido rescatar dos de los puntos fuertes de la saga. Por un lado, el desarrollo de los personajes, en especial de la rusa Gwendolin Yorke y de la australiana Candra Nemias Ourionsys donde presenciamos un crecimiento real en sus vidas. Las situaciones de peligro, las desilusiones, el amor, los dramas familiares (que son muchos y de los más variados) y los retos físicos y espirituales que las autoras les infligen, de manera muy certera, logran

individuos con personalidades muy marcadas y únicas.

Por otro lado, una característica de *Aquelarre* es la forma en que las enseñanzas y las cuestiones esotéricas son presentadas. La mitología egipcia, el Tarot, la filosofía hermética, los principios alquímicos, las enseñanzas de Eliphas Levi o de la corriente thelémica, entre muchos otros temas, pueden hacer su aparición de manera directa o en sutiles menciones pero siempre con extrema seriedad. Las lecciones de cada asignatura fluyen entre el desarrollo de las tramas logrando una lectura adictiva que siempre deja con sed de más.

Una vez hecha esta necesaria introducción llegamos a *La Isla en el Aire*. Estamos en un punto de la historia donde las tramas comienzan a concluir dando unos giros increíbles. La isla presenta una ambientación steampunk repleta de engranajes gigantes, globos aerostáticos y máquinas de vapor. Los personajes se ven llevados a sus límites, los cuestionamientos personales rebrotan y las adeptas comprenden que cada decisión que tomaron, donde se incluye la senda mágica escogida, generó consecuencias. Es difícil desarrollar mucho más la historia sin mencionar datos claves pero una cuestión a destacar es el uso por parte de las autoras de los tabúes sexuales. Utilizados en la medida justa e integrados muy bien a la trama. Dos diferencias importantes respecto a los tomos anteriores es el menor espacio que se le dedica a la formación de los adeptos y que la historia se desarrolla en el presente, salvo contadas excepciones. Una decisión inteligente ya que permitió desarrollar mejor las complejas historias internas y presentó una variante fresca a la estructura en comparación con los dos libros previos.

Estos cambios sumados a las hermosas portadas con las cuales fueron reeditadas las ediciones anteriores, realizadas por la ilustradora Gretel Lusky, muestran el talento de las autoras que han logrado construir una historia compleja, profunda pero en extremo adictiva. Resta aguardar por *La Isla bajo el Agua* y lo que les depare a nuestros amados personajes.

Director: *Diego Arandojo*
Colaboradores: *Toto, Carlos La Rocca, Fritz Sol, Lucas Orueta, Dante Minervi, Penélope Ricotti, Federico Barea, Harlock, Pablo Paz, Bob Curto y Pablo Stanisci.*

© Los respectivos autores de textos e imágenes.
© De la presente edición, Lafarium / Editado por Lafarium Contenidos. 2017

LAFARIUM

LA MIRADA INVISIBLE DEL ARTE